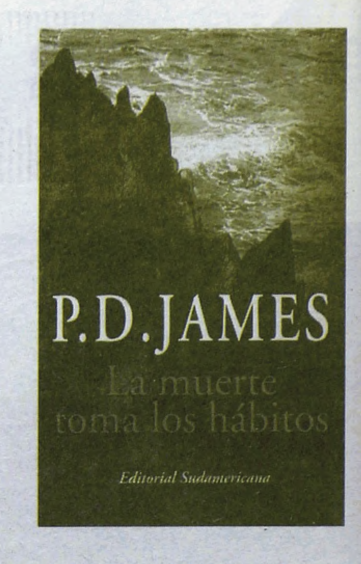
SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12 AÑO V Nº 275 9 • 2 • 2003



LA EDAD DE LA INOCENCIA

En *La muerte toma los hábitos*, la última novela de P. D. James, mueren seminaristas, sacerdotes y mujeres al borde de un ataque de nervios. Hay dos hermanos incestuosos, un sacerdote condenado por corrupción de menores, un misterioso pergamino que habla de los restos de Cristo y un debate sobre el papel de la Iglesia en el siglo XXI. Adam Dalgliesh será, una vez más, el responsable de ordenar los hilos de esta madeja criminal.

MUERTE EN EL SEMINARIO



POR DANIEL LINK

Una sociedad sin fe y sin esperanzas. Un sacerdote condenado por abuso sexual de menores. Una retirada comunidad en la que se prefiere que los crímenes parezcan accidentes. Cualquiera podría sospechar que el escenario es la Argentina de los últimos meses y la trama la de los casos policiales más resonantes de nuestro triste presente. Si no hubiera una burocracia (policial y jurídica) obsesionada por encontrar la verdad. Pero en esta historia hay justicia: un eficiente aparato que combina las bondades científicas de la medicina forense, el sólido sentido común que se atribuye a los ingleses y una inteligencia hiperestésica capaz de descubrir en cada frase el rastro de Caín.

La historia, de la que nos abstendremos de brindar mayores datos, lleva por título *La muerte toma los hábitos*, fue publicada originalmente en 2001, su autora es la baronesa P.D. James, la autora de las novelas de misterio más leídas, y llega ahora a las librerías argentinas publicada por Sudamericana en correcta traducción de Ernesto Montequín (cuya prosa, sin embargo, en un libro que es casi todo el tiempo conjetura, trastabilla penosamente entre el potencial y el subjuntivo).

P.D. James se ruborizaría si supiera cuánto se parecen los casos policiales argentinos a sus ficciones. Para ella, la novela de misterio es pura construcción formal y ninguna deuda podría tener con la realidad. En 1981 declaró al *Times Literary Suplement* que, según la convención del género policial, "el bien triunfa y el mal es castigado. Ésa es una de las razones por las que, para alguna gente, la historia de detectives (no importa cuán buena sea) será siempre considerada como una forma de subliteratura: por los artificios y porque la 'verdad' psicológica se sacrificaba (al menos en el pasado) a las demandas de la trama". Es por eso que James insiste en introducir la "verdad psicológica" a partir de la ambigüedad moral, lo que vuelve sus historias un punto de cruce entre el género policial y la "novela de realismo social". Por supuesto, no se trata de ningún fervor testimonial. Los motivos para matar, piensa P. D. James, se cuentan con los dedos de una mano: amor, lujuria, odio, dinero, poder. Pero con eso no alcanza para sostener una ficción: "El ochenta por ciento de los crímenes que se producen en Gran Bretaña", declara la escritora (que es también funcionaria), "son domésticos. Mujeres asesinadas por sus maridos, amantes o novios. La realidad es un material poco interesante para un autor. Hay violencia, pero no misterio".

LA BARONESA DEL CRIMEN

P.D. James nació en 1920 en Oxford como Phyllis Dorothy James. Es la mayor de tres hermanos en una familia cuyo padre era empleado de la Dirección de Impuestos. Pasó su infancia (durante dos años de la cual su madre estuvo internada en un hospital psiquiátrico) en Cambridge, donde estudió en la prestigiosa Cambridge High School for Girls, institución que debió abandonar a los 16 años para dedicarse a trabajar.

A los 21 años (dos después del comien-

ENTREVISTA

LA VIDA ES ALGO SAGRADO

En el momento en que concedía esta entrevista, P. D. James se encontraba en vísperas de la gira de presentación de *La muerte toma los hábitos* en los Estados Unidos, ante un público de 1800 personas, presidente George Bush incluido. La "dama del crimen" inglesa es la autora de las novelas de misterio más leídas, descendiente en línea directa de Agatha Christie, Dorothy Sayers y Ngaio Marsh.

POR JENNIFER CONOLLY, DESDE LONDRES

P. D. James escribe disciplinadamente, cada mañana, entre las 6 y las 8, las novelas de misterio más vendidas del mundo. Formalmente se llama Lady Phyllis White desde que la reina Isabel II le concedió el título de baronesa por sus méritos literarios.

¿Cómo se le ocurrió la idea de escribir *La muerte toma los hábitos*?

–Pensaba que un seminario tenía que resultar un escenario interesante. Después de todo, he usado hospitales, una editorial, una central nuclear y las universidades han sido ya demasiado explotadas. Situado en una zona alejada, el seminario está a punto de ser cerrado, y la víctima obvia del homicidio es el archidiácono que decide su clausura. He hecho un largo trabajo de preparación, he leído algún que otro libro de teología.

La historia, situada en un ambiente cerrado, recuerda los libros de Agatha Christie...

–Es verdad. Sin embargo, en la escritura y en la profundización psicológica, espero haber superado a Christie. Sus historias parecen la solución teórica de un problema y tienen poco en cuenta la realidad.

¿Qué le atrae tanto de los homicidios?

–La escritura se describe a veces como una forma de terapia y creo que es verdad que la creatividad es la solución positiva de un conflicto interno. Escribir novelas policiales es uno de los modos con los que alejo miedos atávicos de muerte, e intento imponer orden y seguridad en un mundo muy desordenado. Trato de desinfectar el horror de la muerte.

¿Las novelas de detectives tienen una función moral?

–Estoy muy interesada en los aspectos religiosos y morales del delito, en cómo las personas llegan a matar. Trato de hacer ver los efectos del homicidio sobre el culpable, sobre la sociedad, sobre todos los personajes del libro. El homicidio es un crimen contagioso que infecta a todos aquellos que se encuentran implicados. Tiene este efecto porque afecta a la vida humana, la cosa más sagrada. Si perdemos a alguien que amamos por enfermedad o por un incidente, podemos repensar en su muerte, aunque sea con dolor. Pero si han sido asesinados, no podemos volver a ello sino con horror. El homicidio nos quita incluso la posibilidad de sufrir. Es por esto que es tan peligroso.

Una interpretación casi "religiosa"...

–Pienso que la novela policíaca, y en especial la religiosa, de la que G. K. Chesterton es un maestro, es de verdad la forma de literatura popular que afirma la santidad de la vida y trata seriamente sobre el horror del homicidio y de sus consecuencias.

Aceptando que las novelas policiales pueden ser buena literatura, me gustaría preguntarle cuáles lee.

–No muchas, actualmente. Leo las de mis amigos, y eso incluye lo que escribe Ruth Rendell. He leído, ciertamente, los grandes nombres y tengo un enorme respeto por Dashiell Hammett, Raymond Chandler y Ross McDonald. También me gusta Sue Grafton porque siento que su detective no sólo es querible, sino sobre todo un carácter verosímil. Pero no leo demasiada ficción contemporánea. A medida que fui envejeciendo –ya tengo más de ochenta años– creció mi interés por la biografía, la autobiografía y la historia. Lo último que tuve en mi mesa de luz fueron las *Cartas* de Nancy Mitford. Y siempre releo a mis favoritos: Jane Austen, Evelyn Waugh y Anthony Trollope. Y me he vuelto más admiradora de Henry James de lo que era.

¿Cómo resumiría *La muerte toma los hábitos*?

–Es una historia británica clásica de detectives. Tiene su crimen misterioso central, un círculo cerrado de sospechosos con motivos y oportunidades para cometerlo, un detective sagaz y una solución a la que el lector puede llegar por sí mismo a partir de la deducción lógica y el desciframiento de claves.

En el libro usted toca algunos problemas de la Iglesia en la Inglaterra de hoy.

–Sí, como anglicana practicante, conozco bien la situación de nuestra Iglesia. En el libro, hablo de la crisis de las vocaciones, de las tensiones entre la Alta Iglesia, la más cercana a la Iglesia católica, y la parte más evangélica, e indirectamente también del problema de la ordenación de las mujeres como sacerdotes. Pienso que las diferencias se deben acomodar, y que cada uno tiene el derecho a practicar según la forma que prefiere. Cada tradición debe ser respetada.




ROY MARSDEN COMO ADAM DALGLIESH Y HELEN BAXENDALE COMO CORDELIA GRAY EN LAS ADAPTACIONES DE LAS NOVELAS DE P. D. JAMES HECHAS POR LA BBC.

zo de la Segunda Guerra Mundial), se casó con el Dr. Connor Bantry White, antes de su partida al frente. Tuvieron dos hijas que Phyllis se dedicó a cuidar hasta que su marido volvió esquizofrénico de la guerra. Internado en varias instituciones, murió en 1964 dejando a su familia en la pobreza. Phyllis trabajó como enfermera en un hospital, como administradora de un Centro de Salud Mental y en el Servicio Civil Británico. A partir de 1968 (siendo ya una autora édita), se desempeñó como principal en el Departamento de Policía Criminal y llegó a ser administradora de Laboratorios Forenses de la policía británica, de donde le viene un saber sobre los procedimientos criminalísticos que ha explotado en todas sus celebradas novelas. En su libro de memorias, *La edad de la franqueza* (1999), revisa su pasado con todo el rigor del que es capaz. Recién a partir de 1977, gracias al éxito de su novela *La muerte de un testigo*, pudo dedicarse con exclusividad a la escritura de novelas de misterio (salvo sus colaboraciones para las cámaras del crimen juvenil y otras contribuciones a la sociedad). Actualmente integra la Comisión Litúrgica de la Iglesia de Inglaterra (ver entrevista, aparte) y hasta 1993 fue miembro del Consejo de Administración de la BBC de Londres.

Pero lejos de ser una abuelita que reza, P. D. James es una mujer que ha vivido y trabajado para contar el crimen como una manera de imponer orden al desorden del mundo. En 1991, la reina de Inglaterra la nombró baronesa como homenaje a sus méritos literarios. Tiene una casa en Londres y un cottage en Southwold (Essex), pero su predilección por la geografía de East Anglia (presente en varias de sus novelas y, notablemente, en *La muerte toma los hábitos*), le viene de los días de sus vacaciones infantiles en Lowestoft.

LA AVENTURA DE LAS PRUEBAS DE IMPRENTA

Una serie de azares le permitieron publicar *Cubre su rostro*, su primera novela (eficaz, pero bastante esquemática) en 1962. La había escrito en sus viajes en tren rumbo al trabajo, como un mero ejercicio para una "novela seria" (*literary fiction*), pero ese texto la instaló (el género no abandona tan fácilmente a los que se acercan a él) como una hábil urdidora de "novelas de misterio", de acuerdo con la denominación que la crítica anglosajona reserva para el policial analítico.

En 1992 publicó un fallido experimento de ciencia ficción (*Hijos de hombre*, novela que por algún capricho inexplicable comienza en Argentina). *Mortaja para un ruiseñor* (1971), una de sus mejores y más sofisticadas novelas, marcó una inflexión en su obra, cada vez menos esquemática y más minuciosa en la descripción de la conciencia de los personajes. En abril de 2001 apareció su último opus, *Death in Holy Orders* (cuya traducción distribuye en estos días Sudamericana).

Hasta el momento ha publicado quince novelas policiales. En la mayoría de ellas (once) el héroe de la verdad, el responsable de resolver los asesinatos, es Adam Dalgliesh, poeta e inspector en jefe de Scotland Yard (en las últimas novelas, ya superintendente), secundado por un equipo rotativo de colaboradores. Hijo de un sacerdote anglicano, Adam Dalgliesh es melancólicamente incapaz de creer en Dios (sin que su ateísmo tenga punto de comparación con el que suele ser patrimonio de *casi todos* los criminales de P.D. James). Viudo (su mujer murió en el parto, junto con su hijo), ha sido incapaz de reasumir cualquier vínculo afectivo. Poeta reconocido, su último libro, leemos en *La muerte toma los hábitos*, es *Una acusación fundada y otros poemas*; su última lectura, la versión del *Beowulf* de Seamus Heaney. Se puede imaginar su estilo poético parecido al de Ted Hughes.

En dos de sus novelas aparece la primera detective privada mujer en la historia del género, Cordelia Gray. A diferencia de la venerable Miss Marple de Agatha Christie, Cordelia (huérfana de padre anarquista) investiga crímenes como medio de vida. A diferencia de Philip Marlowe, Miss Gray es capaz de aceptar todo tipo de casos, aun la busca de gatos perdidos (*Poco apto para una mujer* de 1972) o el acompañamiento de mujeres al borde de un ataque de nervios (*El cráneo bajo la piel*, de 1982).

A PUERTAS CERRADAS

Todas las novelas de P.D. James (como suele suceder con los grandes obsesivos autores del género, como sucede con Raymond Chandler) responden a un mismo patrón. Y es eso mismo lo que, lejos de arruinar el efecto general, las vuelve encantadoras (después de todo, el género policial es una matriz de reconocimiento). P.D. James es maestra en la descripción de ambientes institucionales, comunidades cerradas con un limitado número de personajes y relaciones personales distorsionadas. En su universo, la familia no existe como unidad de cohesión o modelo de socialización (proliferan las parejas homosexuales y los hermanos incestuosos: en *La muerte de un testigo* el deseo entre hermanos se insinúa; en *La muerte toma los hábitos*, se concreta). Extremando un poco su obsesión por los claustrofóbicos ámbitos profesionales en los que hace su irrupción el asesinato (y las consecuencias son, para esos ámbitos, siempre devastadoras), podría decirse que Lady James describe la cotidianidad de las instituciones de secuestro de las que tanto habló Foucault.

Cubre su rostro sucede en la casa de campo de una familia decadente y levemente disfuncional. *Un impulso criminal* (1963) ambienta sus crímenes en una clínica psiquiátrica en la que tanto se aplican sesiones de electroshock como terapias de ácido lisérgico. La formidable *Mortaja para un ruiseñor* transcurre en una escuela de enfermeras; *Poco apto para una mujer*, en una hipotética universidad de East Anglia cómodamente llamada Oxbridge; *La torre negra* (1975), en un hogar para minusválidos y *La muerte de un testigo*, en un laboratorio forense de alta tecnología. Ahora, el escenario de *La muerte toma los hábitos* es un apartado y elitista seminario teológico anglicano donde los cadáveres se van multiplicando a medida que avanzan las páginas. Se trata de "un lugar tranquilo al borde de los acantilados, lejos de todo", en el que "las noticias y los chismes parecen propagarse con el viento" (pág. 15).

ASESINOS APASIONADOS

En ese lugar, como antes en las igualmente elitistas y apartadas instituciones que las ficciones de P.D. James habían visitado, hay lugar para todas las pasiones y todos los secretos: "El seminario podía alzarse desafiante en su simbólico aislamiento entre el mar y la desolada extensión del promontorio, pero entre sus muros transcurría una vida intensa, rigurosamente controlada, claustrofóbica. ¿Qué emociones no podían florecer en esa atmósfera enrarecida?" (pág. 170).

En las novelas de P.D. James se mata por exceso emocional: por un desarreglo del espíritu, porque sin la muerte del otro no se puede seguir viviendo, porque hay que guardar un secreto a toda costa. El pasado es siempre la clave que permite a Adam Dalgliesh descubrir al asesino (en *La muerte toma los hábitos*, lo sabemos desde el comienzo, el misterio se remonta a doce años, aunque su revelación no es tan espectacular como en *El cráneo bajo la piel* o *Mortaja para un ruiseñor*).

Para P.D. James, al menos hasta esta última novela, el asesinato es casi siempre resultado de la ignorancia y de la desesperación de gente corriente. A veces hay un grado superlativo de maldad en los asesinos, pero lo más frecuente es que más odioso que el que da el golpe sea la víctima (para el resto de los personajes y también para el lector). Fiel a la idea dantesca de que los actos tienen un sentido trascendente, P.D. James plantea siempre crímenes adecuados a la vida de sus víctimas: se muere según se ha vivido, porque hay una responsabilidad moral ante la vida y ante la muerte.

JAMES Y SUS PRECURSORES

P.D. James ha insistido en que contar un crimen equivale a imponer orden y seguridad "en un mundo muy desordenado". "Trato de conjurar", ha dicho, "el horror a la muerte", y la función moral de la novela policial no es otra que entender "cómo las personas llegan a matar", pregunta que, en su caso, se formula desde la antropología cristiana (la vida como algo "sagrado" o "santo"). Por cierto, el antecedente más notable de Lady James es Chesterton, otro cultor de la novela de misterio religiosa o, si se prefiere, del policial metafísico. Los dramas que presenta P. D. James, en sus mejores momentos (*La muerte toma los hábitos* es uno de ellos) son truculentos, y muy organizados en relación con la estructura clásica del policial analítico ("adoro las estructuras en la novela", ha declarado). Escribe a mano o dicta, "para escuchar el diálogo, la estructura de las oraciones".

Si algo separa las novelas de James de las de Agatha Christie, además de la morosidad de sus tramas, la calidad de su prosa y la atención a los detalles, es su interés teórico y religioso por el crimen.

METAFÍSICA DEL CRIMEN

Admitámoslo: P. D. James es una escritora conservadora. En todo caso, no más que Max Weber. En el sistema filosófico del ilustre fundador de la sociología alemana, existen dos modelos de racionalidad: la racionalidad formal (según la cual las acciones se realizan de acuerdo con fines) y la racionalidad sustancial (según la cual las acciones se realizan de acuerdo con valores). En el universo de P.D. James (en la modernidad de Max Weber), cada vez hay más racionalidad formal y menos racionalidad sustancial. Si la creencia religiosa se asocia con un sistema de valores, la muerte de Dios de la que no cesan de hablar las novelas de P.D. James arroja a las instituciones (la familia, pero también los ámbitos laborales) en las aguas heladas del cálculo egoísta.

En *La muerte toma los hábitos*, un lúcido y cínico profesor de griego se refiere a los seminaristas, sus alumnos: "Estoy seguro de que ellos son creyentes. Es sólo que lo que creen se ha vuelto irrelevante. No me refiero a la enseñanza moral. La civilización occidental es una creación del patrimonio judeocristiano, y debemos estar agradecidos por ello. Pero la Iglesia a la que sirven está agonizando. Cada vez que miro el Juicio Final trato de entender qué significaba



para los hombres y las mujeres del siglo quince. Si la vida es dura, corta y llena de sinsabores, necesitas la esperanza del Paraíso; si no existe ninguna ley efectiva, necesitas la disuasión del Infierno. La Iglesia les dio consuelo, luz, imágenes y cuentos y la esperanza de la vida eterna. El siglo veintiuno ofrece otras compensaciones. El fútbol, por ejemplo. Allí tienes ritual, color, drama, la sensación de pertenencia; el fútbol tiene sus sumos sacerdotes, hasta sus mártires. Y luego está el consumo, el arte y la música, los viajes, el alcohol, las drogas. Todos tenemos nuestros propios recursos para conjurar a esos dos horrores de la vida humana: el aburrimiento y la certidumbre de que moriremos. Y ahora, Dios nos ampare, tenemos Internet". (pág. 310)

En Chandler, se sabe, la justicia es corrupta (pero no el individuo). En P.D. James, la justicia es incorruptible (pero sí el individuo). ¿Cómo garantizar la incorruptibilidad y la integridad del individuo en un universo (la modernidad) huérfano de valores (de racionalidad sustancial)?

Es la "personalidad" del detective, que de ese modo se vuelve una construcción necesaria y funcional no sólo al desarrollo de una trama, no sólo a la supervivencia misma del género policial (así en Chandler como en James) sino también en relación con una moral.

UN HÉROE DE LA VERDAD

El alma, el amor y la personalidad son esos restos culturales según los cuales la cultura garantiza cierta sujeción. En las novelas de P.D. James, esa personalidad heroica, ese carácter inconmovible es (¿podría ser de otro modo?) el detective. Escindida su conciencia (poeta, investigador policial), Dalgliesh continúa la línea de los grandes héroes de la modernidad: en esa escisión se instala su "personalidad" como única garantía para el cumplimiento de la Ley. Sus subordinados se quejan de que Dalgliesh es "demasiado inhumano". Pero ser "demasiado inhumano" es hacer gala de un conjunto de virtudes "cívicas": el orgullo, el autocontrol, los escrúpulos, la inteligencia, la sensibilidad, el tacto, la elegancia y la intransigencia.

Como en ninguna otra novela, en *Mortaja para un ruiseñor* queda clara la inhumanidad de Adam Dalgliesh: allí, luego de que alguien le parte la cabeza con un palo de golf, el comandante pide que lo cosan sin anestesia (la escena es muy vívida).

La cita viene a cuento porque todo el problema (moral, teológico, cultural) en las novelas de P.D. James (también en *La muerte toma los hábitos*) es la oposición entre la anestesia y la hiperestesia: como artista y como detective, Dalgliesh debe sustraerse a la anestesia como garantía de Verdad.

La paradoja es que la hiperestesia que Dalgliesh necesita para seguir existiendo en su inhumanidad le viene de un conjunto de virtudes humanas, demasiado humanas (y, sobre todo, imperialmente humanas: *british*). Si su personalidad es una protesta contra la racionalidad formal de nuestro tiempo y contra la cosificación de la vida, si su personalidad es la garantía de la libertad abstracta, lo paradójico es que esa misma personalidad le venga determinada por las necesidades de la trama, del género y de la moral en que se asientan.

Las (por otro lado magistrales) novelas de P.D. James, al mismo tiempo que niegan la cosificación de la conciencia, la ratifican; y al mismo tiempo que afirman la libertad abstracta, la niegan porque la determinan. La insistencia de Lady James en la responsabilidad ante la verdad, en la ausencia de Dios y en la pérdida de valores, devuelve al género policial su carácter de dispositivo moralizador.

Sí, P.D. James es discretamente conservadora, pero a la vez es consciente de que vivimos tiempos de un conservadurismo casi intolerable y es eso lo que vuelve deliciosas sus ficciones. En *La edad de la franqueza* ha escrito: "En la década del 30 los lectores aparentemente podían creer que A había asesinado a B porque B sabía algo sumamente deshonroso acerca de la vida sexual de A, que amenazaba con revelar. En la actualidad, en lugar de temer la revelación, la gente gana sumas considerables por escribir sobre los aspectos más sórdidos de su vida sexual en los diarios sensacionalistas". En la edad de *Gran Hermano* y de crímenes para los cuales nunca parece haber respuesta, las rigurosas y elegantes construcciones teológico-formales de P.D. James al menos nos salvan del escándalo moral de una sociedad sin valores, y también del tedio.



TODA LA NATU

ALFREDO VEIRAVÉ
Obra poética (dos tomos)

Grupo Editor Latinoamericano
Buenos Aires, 2002
400 págs.

POR WALTER CASSARA

La climatología, la historia latinoamericana, las ciencias botánicas y las antropológicas, la crítica de arte, los bananeros y las antenas de TV, las golondrinas y la teoría de la relatividad... todo puede caber en una página de Alfredo Veiravé, infatigable amanuense del universo, poeta opíparo de "la palabra cazada al vuelo", como este autor solía definirse a sí mismo con inteligencia y humor campechanos. A tono con esta depurada espontaneidad, los dos poblados volúmenes (prescindiendo de un tercer tomo de redundantes comentarios bibliográficos) de estas *Obras completas* que recopilan más de cuarenta años de un cumplidor trabajo con la lengua, leídos de corrido surten el efecto de un misceláneo y fraternal reportaje al mundo en donde el poeta conversa desahogadamente con todas o casi todas las criaturas y las cosas.

El lector puede quedarse tranquilo: si algún eternauta, después de un holocausto global, quisiera informarse sobre nuestras cuestiones mortales, no tendría más que acudir a la *opera aperta* de Alfredo Veiravé, y allí la apabullante variedad del mundo, con todos sus fenómenos y relaciones, se le manifestaría como una colección de lúdicos fragmentos de lenguaje.

Pero no siempre –para este poeta que pasó su juventud asediado por la tuberculosis y escribió sus primeros libros bajo la influencia de Rilke y Lubicz Milosz– la poesía fue una fiesta. Nacido en 1928 en Gualeguay, coterráneo de Carlos Mastronardi y del legendario Juan L. Ortiz, que orientó hacia el simbolismo y el romanticismo sus lecturas de adolescencia, Veiravé inició su carrera poética con el aliento lírico-elegíaco que caracterizó a la llamada generación del 40. Bastaría hojear sus libros inaugurales (*El alba, el río y tu presencia* o *El ángel y las redes*, por ejemplo) para darse una idea de la melancolía que delimita e impregna sus primeros pasos en la poesía: palabras como "ángel", "otoño" o "amada" desfilan solemnemente en aquellos tempranos textos, seguidas siempre de tiernas exclamaciones y alusiones desoladas al paisaje natal.

Sin embargo, gradualmente, Veiravé se fue desentendiendo del lirismo puntilloso de Juan L. Ortiz y alimentándose de otros poetas más prosaicos, como el nicaragüense Ernesto Cardenal o el chileno Nicanor Parra, y consiguió en *Puntos luminosos* (1970) despedirse para siempre de los "ángeles rilkeanos" y la religiosidad neorromántica, para alcanzar un tono propio que se fue ampliando y modelando con cada uno de los seis títulos que le siguieron, entre los cuales se cuentan hitos de la poesía latinoamericana de los setenta (como *El imperio milenario* y *La máquina del mundo*) y de los ochenta (como *Historia natural* o *Radar en la tormenta*). Es entonces

PERFILES

LESLIE A. FIEDLER (1917-2003)



POR SERGIO DI NUCCI

Hoy se lo celebra como uno de los mayores críticos literarios norteamericanos, pero durante la década de 1960 quienes se referían a él lo hacían con el desdén que se les guarda muchas veces a los impertinentes. Su *Amor y muerte en la novela norteamericana* fue publicado en el año 1960; el volumen se convirtió en el más controversial y famoso de los tantos que escribió. Allí Leslie A. Fiedler aseguraba, con irreverencia, que lo que diferencia a la narrativa estadounidense de la europea es la exclusión que hizo en el siglo XIX de la mujer y del tibio o ardiente romance heterosexual en favor de la amistad viril y de la camaradería entre varones. De allí su éxito, y la fascinación inmediata que produce.

El entusiasmo de Fiedler por escritores clásicos como Twain y Melville, el entusiasmo por la relación homoerótica entre Huckleberry Finn y el esclavo Jim, fue



para los hombres y las mujeres del siglo quince. Si la vida es dura, corta y llena de sinsabores, necesitas la esperanza del Paraíso; si no existe ninguna ley efectiva, necesitas la disuasión del Infierno. La Iglesia les dio consuelo, luz, imágenes y cuentos y la esperanza de la vida eterna. El siglo veintiuno ofrece otras compensaciones. El fútbol, por ejemplo. Allí tienes ritual, color, drama, la sensación de pertenencia; el fútbol tiene sus sumos sacerdotes, hasta sus mártires. Y luego está el consumo, el arte y la música, los viajes, el alcohol, las drogas. Todos tenemos nuestros propios recursos para conjurar a esos dos horrores de la vida humana: el aburrimiento y la certidumbre de que moriremos. Y ahora, Dios nos ampare, tenemos Internet". (pág. 310)

En Chandler, se sabe, la justicia es corrupta (pero no el individuo). En P.D. James, la justicia es incorruptible (pero sí el individuo). ¿Cómo garantizar la incorruptibilidad y la integridad del individuo en un universo (la modernidad) huérfano de valores (de racionalidad sustancial)?

Es la "personalidad" del detective, que de ese modo se vuelve una construcción necesaria y funcional no sólo al desarrollo de una trama, no sólo a la supervivencia misma del género policial (así en Chandler como en James) sino también en relación con una moral.

UN HÉROE DE LA VERDAD

El alma, el amor y la personalidad son esos restos culturales según los cuales la cultura garantiza cierta sujeción. En las novelas de P.D. James, esa personalidad heroica, ese carácter inconmovible es (¿podría ser de otro modo?) el detective. Escindida su conciencia (poeta, investigador policial), Dalgliesh continúa la línea de los grandes héroes de la modernidad: en esa escisión se instala su "personalidad" como única garantía para el cumplimiento de la Ley. Sus subordinados se quejan de que Dalgliesh es "demasiado inhumano". Pero ser "demasiado inhumano" es hacer gala de un conjunto de virtudes "cívicas": el orgullo, el autocontrol, los escrúpulos, la inteligencia, la sensibilidad, el tacto, la elegancia y la intransigencia.

Como en ninguna otra novela, en *Mortaja para un ruiseñor* queda clara la inhumanidad de Adam Dalgliesh: allí, luego de que alguien le parte la cabeza con un palo de golf, el comandante pide que lo cosan sin anestesia (la escena es muy vívida).

La cita viene a cuento porque todo el problema (moral, teológico, cultural) en las novelas de P.D. James (también en *La muerte toma los hábitos*) es la oposición entre la anestesia y la hiperestesia: como artista y como detective, Dalgliesh debe sustraerse a la anestesia como garantía de Verdad.

La paradoja es que la hiperestesia que Dalgliesh necesita para seguir existiendo en su inhumanidad le viene de un conjunto de virtudes humanas, demasiado humanas (y, sobre todo, imperialmente humanas: *british*). Si su personalidad es una protesta contra la racionalidad formal de nuestro tiempo y contra la cosificación de la vida, si su personalidad es la garantía de la libertad abstracta, lo paradójico es que esa misma personalidad le venga determinada por las necesidades de la trama, del género y de la moral en que se asientan.

Las (por otro lado magistrales) novelas de P.D. James, al mismo tiempo que niegan la cosificación de la conciencia, la ratifican; y al mismo tiempo que afirman la libertad abstracta, la niegan porque la determinan. La insistencia de Lady James en la responsabilidad ante la verdad, en la ausencia de Dios y en la pérdida de valores, devuelve al género policial su carácter de dispositivo moralizador.

Sí, P.D. James es discretamente conservadora, pero a la vez es consciente de que vivimos tiempos de un conservadurismo casi intolerable y es eso lo que vuelve deliciosas sus ficciones. En *La edad de la franqueza* ha escrito: "En la década del 30 los lectores aparentemente podían creer que A había asesinado a B porque B sabía algo sumamente deshonroso acerca de la vida sexual de A, que amenazaba con revelar. En la actualidad, en lugar de temer la revelación, la gente gana sumas considerables por escribir sobre los aspectos más sórdidos de su vida sexual en los diarios sensacionalistas". En la edad de *Gran Hermano* y de crímenes para los cuales nunca parece haber respuesta, las rigurosas y elegantes construcciones teológico-formales de P.D. James al menos nos salvan del escándalo moral de una sociedad sin valores, y también del tedio.



TODA LA NATURALEZA

ALFREDO VEIRAVÉ
Obra poética (dos tomos)

Grupo Editor Latinoamericano
Buenos Aires, 2002
400 págs.

POR WALTER CASSARA

La climatología, la historia latinoamericana, las ciencias botánicas y las antropológicas, la crítica de arte, los bananeros y las antenas de TV, las golondrinas y la teoría de la relatividad... todo puede caber en una página de Alfredo Veiravé, infatigable amanuense del universo, poeta opíparo de "la palabra cazada al vuelo", como este autor solía definirse a sí mismo con inteligencia y humor campechanos. A tono con esta depurada espontaneidad, los dos poblados volúmenes (prescindiendo de un tercer tomo de redundantes comentarios bibliográficos) de estas *Obras completas* que recopilan más de cuarenta años de un cumplidor trabajo con la lengua, leídos de corrido surten el efecto de un misceláneo y fraternal reportaje al mundo en donde el poeta conversa desahogadamente con todas o casi todas las criaturas y las cosas.

El lector puede quedarse tranquilo: si algún eternauta, después de un holocausto global, quisiera informarse sobre nuestras cuestiones mortales, no tendría más que acudir a la *opera aperta* de Alfredo Veiravé, y allí la apabullante variedad del mundo, con todos sus fenómenos y relaciones, se le manifestaría como una colección de lúdicos fragmentos de lenguaje.

Pero no siempre –para este poeta que pasó su juventud asediado por la tuberculosis y escribió sus primeros libros bajo la influencia de Rilke y Lubicz Milosz– la poesía fue una fiesta. Nacido en 1928 en Gualeguay, coterráneo de Carlos Mastronardi y del legendario Juan L. Ortiz, que orientó hacia el simbolismo y el romanticismo sus lecturas de adolescencia, Veiravé inició su carrera poética con el aliento lírico-elegíaco que caracterizó a la llamada generación del 40. Bastaría hojear sus libros inaugurales (*El alba, el río y tu presencia* o *El ángel y las redes*, por ejemplo) para darse una idea de la melancolía que delimita e impregna sus primeros pasos en la poesía: palabras como "ángel", "otoño" o "amada" desfilan solemnemente en aquellos tempranos textos, seguidas siempre de tiernas exclamaciones y alusiones desoladas al paisaje natal.

Sin embargo, gradualmente, Veiravé se fue desentendiendo del lirismo puntilloso de Juan L. Ortiz y alimentándose de otros poetas más prosaicos, como el nicaragüense Ernesto Cardenal o el chileno Nicanor Parra, y consiguió en *Puntos luminosos* (1970) despedirse para siempre de los "ángeles rilkeanos" y la religiosidad neorromántica, para alcanzar un tono propio que se fue ampliando y modelando con cada uno de los seis títulos que le siguieron, entre los cuales se cuentan hitos de la poesía latinoamericana de los setenta (como *El imperio milenario* y *La máquina del mundo*) y de los ochenta (como *Historia natural* o *Radar en la tormenta*). Es entonces cuando su escritura se abre a la divulgación de múltiples saberes y discursos; los márgenes de la página se expanden y con ellos los límites formales del verso empiezan a volverse fluctuantes; la obra se desembaraza de toda restricción literaria para conquistar su sintaxis "natural" y una subyugante libertad analógica o "ebriedad momentánea" donde se cruzan los materiales más heterogéneos; de ahí que la poesía sea "un estado de refracción que cruza el cielo/ como un arco iris después de la tormenta, y el poema un objeto/ geométrico como el *Gran Vidrio* de Marcel Duchamp".

Alfredo Veiravé murió en 1991 en el Chaco, habiendo desarrollado una intensa labor docente e intelectual, y legando un trabajo poético que la crítica designó como "una vanguardia al alcance de todos", pero que el poeta celebró más sencillamente en los siguientes términos: "La literatura habla; al primero que habla es al autor, después puede ocurrir que hable a otros. Por tanto, se trata de una comunicación de intensidad y no de número. Gente que no suele leer poesía ha encontrado en las notas de humor asidero para descubrir que el poeta no está en un mundo diferente del de los otros. No hay demagogia, es la comunicación, es la necesidad feroz de compartir una sonrisa con el lector".

Magnífico programa para esa "inmensa minoría" que fueron siempre y siguen siendo los lectores de poesía.

CONDUCTA EN LOS VELORIOS

EN BODAS Y ENTIERROS
Alice McDermott

Trad. Antonio Prometeo Montoya
Tusquets
Barcelona, 2002
250 págs.

POR RODOLFO EDWARDS

"¿Verdad que es una suerte no ver a toda la familia más que en las bodas y en los entierros?", dice un personaje en medio de una fiesta de casamiento y esta pregunta cifra el programa de la tercera novela de la neoyorquina Alice McDermott titulada justamente *En bodas y entierros*.

Largos y detallados catálogos de calamidades familiares desfilan ante los ojos del lector, sin darle respiro. La visión del narrador omnisciente se regodea en planos detalle de seres y cosas deformes, deteriorados por el tiempo, ese agente destructor.

"En cierta ocasión habían visto a cuatro enanos, y a un hombre con la manga de la camisa cosida a la altura del hombro. A una mujer con la piel tan manchada como la de un leopardo. (...) Habían visto bastones de ciego rozando a sus pies y a personas sordas que, esbozando una sonrisa extraña, les ponían sobre las rodillas cartulinas con el alfabeto de los sordomudos." En este fragmento se ve a las claras la dinámica de un paseo habitual por la ciudad de Nueva York de miembros de la familia de inmigrantes irlandeses protagonista de la novela.

Pesimismo, hastío de vivir, desasosiego, transitan el ánimo de personajes como las tías Agnes, May y Verónica, que ejercen una maléfica docencia sobre los pequeños sobrinos que toman una precoz conciencia de lo que les espera en el futuro.

El texto de McDermott confirma todas las teorías que enunció Sigmund Freud en *Lo siniestro* en relación a la ominosa presencia de algo monstruoso en el marco de lo cotidiano. La sola contemplación de una estufa puede provocar escalofríos, así como vajillas, revistas o muebles pueden transformarse en elementos amenazantes de la salud mental por su poder evocador, por encender en los personajes mecanismos de la memoria que acorralan a los protagonistas sumiéndolos en un estado de angustia permanente. Unas cortinas que se corren, unas pantorrillas, o un vecino al que se lo espía a través de una ventana pueden convertirse en símbolos de la muerte.

Alice McDermott maneja el patetismo con extrema soltura, es como una Moria Casán en un *talk-show* pero su poética es mucho más *dark*; sus figuras/títeres se mecen por el escenario de la vida con el sigilo de las cucarachas en una cocina a oscuras.

La Mamá (en realidad madrastra) y sus cuatro hijas son los paredones de un pentágono dentro del cual los niños "flotan" en un ejercicio fatal que los conduce a una verdad rotunda: toda inocencia es imposible. El mundo es un gigantesco "parque de aberraciones" donde el tiempo pasa repitiendo las mismas escenas hasta hacer intolerable toda permanencia: "La hija mayor rodó de costado, se puso boca arriba y sostuvo la revista en el aire. Era un número reciente de *Playbill*, pero como en la obra no aparecían más que tres actores, leyó por encima las biografías, miró la lista de las escenas (un salón a media mañana, el mismo salón por la tarde, el mismo salón al anochecer, lo que le confirmó que el tiempo no discurría más aprisa en aquellos lugares que en los que ella frecuentaba todos los días)". En el mundo de la familia Towne la rutina parece carcomerlo todo; cualquier acto que se produzca en el entorno familiar es terriblemente previsible, desde comer un chicle hasta un viaje de vacaciones.

Los cambios de estaciones, el pasaje del día a la noche y de la noche al día son narrados por McDermott con precisión objetivista, armando una melodía monótona que suena sin solución de continuidad: "Con la llegada del otoño, la ciudad, al igual que los niños, que habían vuelto a ponerse las abultadas prendas de lana del año anterior, parecía haber cambiado únicamente de estación, pero no se notaba distinta ni más interesante".

La felicidad es algo imposible en esa casa de Brooklyn, sólo existen paupérrimos alivios como tomar un vaso de Coca-Cola o abrir un regalito navideño: "Mientras el padre hojeaba revistas aburridas y los niños ensayaban estrategias tocantes a los juegos no abiertos aún, las mujeres parecían sacar las viejas afrentas de los cajones de la cocina...".

McDermott demoniza el día a día, le extirpa de cuajo el mínimo brote de frenesí, todo se tiñe de un gris malévolo y entonces no queda otra que instalarse en un recodo y esperar que en esta mala película que es la vida aparezca el "The End".

PERFILES

LESLIE A. FIEDLER (1917-2003)



POR SERGIO DI NUCCI

Hoy se lo celebra como uno de los mayores críticos literarios norteamericanos, pero durante la década de 1960 quienes se referían a él lo hacían con el desdén que se les guarda muchas veces a los impertinentes. Su *Amor y muerte en la novela norteamericana* fue publicado en el año 1960; el volumen se convirtió en el más controversial y famoso de los tantos que escribió. Allí Leslie A. Fiedler aseguraba, con irreverencia, que lo que diferencia a la narrativa estadounidense de la europea es la exclusión que hizo en el siglo XIX de la mujer y del tibio o ardiente romance heterosexual en favor de la amistad viril y de la camaradería entre varones. De allí su éxito, y la fascinación inmediata que produce.

El entusiasmo de Fiedler por escritores clásicos como Twain y Melville, el entusiasmo por la relación homoerótica entre Huckleberry Finn y el esclavo Jim, fue entusiasmo por la cultura popular en tándem con la democracia norteamericana y una visión muy particular, muy estimulante de las relaciones humanas. Por eso le fascinaron siempre aquellos relatos que no incurrían en rebuscados conflictos clasistas, aunque esto no lo convertía en ingenuo. Después de todo, él mismo se definió, con la tercera persona, como "un judío-norteamericano que fue influenciado por las ideas de Marx, el comunismo, el trotskismo, y que quiso confiar desesperadamente en que la lucha por la política revolucionaria y los más altos estándares literarios eran una y la misma batalla (pero a quien con los años le ha sido cada vez más problemático sostener esa convicción)".

No sólo se ocupó de la literatura norteamericana sino que la reinventó, derribando las varas con que se la medía y sus muchos sistemas de seguridad. Durante el lapso de unos cuarenta años, escribió sobre casi todos los escritores norteamericanos ineludibles del siglo XX, y publicó, en el mismo período, más de veinte libros, poemas y ensayos breves. Enseñó en muchísimas universidades (en Princeton, Harvard, Columbia, Indiana, Wisconsin, Vermont, Sussex, en París, Roma, Bolonia y Atenas), aunque nunca dejó de lado el ánimo que lo caracterizaba, eminentemente confrontacional. Para escándalo de la academia se presentaba en cuanto programa televisivo lo invitaran y a veces no sacrificaba el rigor en aras de la provocación.

Fue un radical en el sentido más lato del término, de los que hablan con las imágenes de la muerte y la supervivencia. De su oficio de crítico literario sentenció: "Admito que tengo escasa tolerancia por la crónica mesurada y los análisis templados, y es parte, creo, de mi propia naturaleza. Anhelo la voz elevada, el grito de odio, el llanto de amor". Pero también hizo los comentarios más dolorosos al estereotipo del escritor judío, cuando éste adquirió preeminencia, "se volvió una comodidad mercantil" y redujo el mundo a los conflictos entre madres dominantes, kniches e hijos homofóbicos y pelotudos. De las acusaciones ni siquiera se excluyó él mismo y el filojudaísmo complaciente a la Updike (nunca a la Bellow) lo consternó en 1965, aunque en 1991 la consternación continuaba intacta.

Portavoz de los años bobos, de la contracultura juvenil y sus dicotomías fáciles (con sus parámetros de gusto y opinión respetables), es delicioso todo lo que dijo del *freak*, que es desviación o diferencia de la norma burguesa. Sin embargo, nunca hizo gala de una sofisticada inmoralidad. Tampoco se resistió a la ficción y su interés desconcertaba por los focos dispares a los que atendía, de Joyce a Gary Cooper pasando por Lee Marvin. Detestó, por supuesto, la cultura alta y en particular el modernismo, que no obstante tan bien explicó tanto a él como a otros intelectuales de Nueva York. Algunos otros títulos de sus obras fueron *El fin de la inocencia: Ensayos sobre cultura y política* (1955), *Esperando el final: La escena literaria norteamericana, de Hemingway a Baldwin* (1964), *El último judío en América* (1966), *El retorno del piel-roja* (1968), *Freaks: mitos e imágenes del yo profundo* (1978) y *La tiranía de los normal* (1996).

De origen ruso-hebraico, Leslie Aaron Fiedler nació el 8 de marzo de 1917 en Nueva Jersey. Su casamiento en 1973 con Margaret Ann Shipley terminó en divorcio pero reincidió en 1973, aunque esta vez con otra mujer. Tuvo tres hijos y dos hijas. Murió el 29 de enero pasado. Padecía Parkinson y un cáncer en la próstata, esa glándula sexual tan desatendida.

RALEZA

cuando su escritura se abre a la divulgación de múltiples saberes y discursos; los márgenes de la página se expanden y con ellos los límites formales del verso empiezan a volverse fluctuantes; la obra se desembaraza de toda restricción literaria para conquistar su sintaxis "natural" y una subyugante libertad analógica o "ebriedad momentánea" donde se cruzan los materiales más heterogéneos; de ahí que la poesía sea "un estado de refracción que cruza el cielo/ como un arco iris después de la tormenta, y el poema un objeto/ geométrico como el *Gran Vidrio* de Marcel Duchamp".

Alfredo Veiravé murió en 1991 en el Chaco, habiendo desarrollado una intensa labor docente e intelectual, y legando un trabajo poético que la crítica designó como "una vanguardia al alcance de todos", pero que el poeta celebró más sencillamente en los siguientes términos: "La literatura habla; al primero que habla es al autor, después puede ocurrir que hable a otros. Por tanto, se trata de una comunicación de intensidad y no de número. Gente que no suele leer poesía ha encontrado en las notas de humor asidero para descubrir que el poeta no está en un mundo diferente del de los otros. No hay demagogia, es la comunicación, es la necesidad feroz de compartir una sonrisa con el lector".

Magnífico programa para esa "inmensa minoría" que fueron siempre y siguen siendo los lectores de poesía.

CONDUCTA EN LOS VELORIOS

EN BODAS Y ENTIERROS
Alice McDermott

Trad. Antonio Prometeo Montoya
Tusquets
Barcelona, 2002
250 págs.

POR RODOLFO EDWARDS

"¿Verdad que es una suerte no ver a toda la familia más que en las bodas y en los entierros?", dice un personaje en medio de una fiesta de casamiento y esta pregunta cifra el programa de la tercera novela de la neoyorquina Alice McDermott titulada justamente *En bodas y entierros*.

Largos y detallados catálogos de calamidades familiares desfilan ante los ojos del lector, sin darle respiro. La visión del narrador omnisciente se regodea en planos detalle de seres y cosas deformes, deteriorados por el tiempo, ese agente destructor.

"En cierta ocasión habían visto a cuatro enanos, y a un hombre con la manga de la camisa cosida a la altura del hombro. A una mujer con la piel tan manchada como la de un leopardo. (...) Habían visto bastones de ciego rozando a sus pies y a personas sordas que, esbozando una sonrisa extraña, les ponían sobre las rodillas cartulinas con el alfabeto de los sordomudos." En este fragmento se ve a las claras la dinámica de un paseo habitual por la ciudad de Nueva York de miembros de la familia de inmigrantes irlandeses protagonista de la novela.

Pesimismo, hastío de vivir, desasosiego, transitan el ánimo de personajes como las tías Agnes, May y Verónica, que ejercen una maléfica docencia sobre los pequeños sobrinos que toman una precoz conciencia de lo que les espera en el futuro.

El texto de McDermott confirma todas las teorías que enunció Sigmund Freud en *Lo siniestro* en relación a la ominosa presencia de algo monstruoso en el marco de lo cotidiano. La sola contemplación de una estufa puede provocar escalofríos, así como vajillas, revistas o muebles pueden transformarse en elementos amenazantes de la salud mental por su poder evocador, por encender en los personajes mecanismos de la memoria que acorralan a los protagonistas sumiéndolos en un estado de angustia permanente. Unas cortinas que se corren, unas pantorrillas, o un vecino al que se lo espía a través de una ventana pueden convertirse en símbolos de la muerte.

Alice McDermott maneja el patetismo con extrema soltura, es como una Moria Casán en un *talk-show* pero su poética es mucho más *dark*; sus figuras/títeres se mecen por el escenario de la vida con el sigilo de las cucarachas en una cocina a oscuras.

La Mamá (en realidad madrastra) y sus cuatro hijas son los paredones de un pentágono dentro del cual los niños "flotan" en un ejercicio fatal que los conduce a una verdad rotunda: toda inocencia es imposible. El mundo es un gigantesco "parque de aberraciones" donde el tiempo pasa repitiendo las mismas escenas hasta hacer intolerable toda permanencia: "La hija mayor rodó de costado, se puso boca arriba y sostuvo la revista en el aire. Era un número reciente de *Playbill*, pero como en la obra no aparecían más que tres actores, leyó por encima las biografías, miró la lista de las escenas (un salón a media mañana, el mismo salón por la tarde, el mismo salón al anochecer, lo que le confirmó que el tiempo no discurría más aprisa en aquellos lugares que en los que ella frecuentaba todos los días)". En el mundo de la familia Towne la rutina parece carcomerlo todo; cualquier acto que se produzca en el entorno familiar es terriblemente previsible, desde comer un chicle hasta un viaje de vacaciones.

Los cambios de estaciones, el pasaje del día a la noche y de la noche al día son narrados por McDermott con precisión objetivista, armando una melodía monótona que suena sin solución de continuidad: "Con la llegada del otoño, la ciudad, al igual que los niños, que habían vuelto a ponerse las abultadas prendas de lana del año anterior, parecía haber cambiado únicamente de estación, pero no se notaba distinta ni más interesante".

La felicidad es algo imposible en esa casa de Brooklyn, sólo existen paupérrimos alivios como tomar un vaso de Coca-Cola o abrir un regalito navideño: "Mientras el padre hojeaba revistas aburridas y los niños ensayaban estrategias tocantes a los juegos no abiertos aún, las mujeres parecían sacar las viejas afrentas de los cajones de la cocina...".

McDermott demoniza el día a día, le extirpa de cuajo el mínimo brote de frenesí, todo se tiñe de un gris malévolo y entonces no queda otra que instalarse en un recodo y esperar que en esta mala película que es la vida aparezca el "The End".

entusiasmo por la cultura popular en tándem con la democracia norteamericana y una visión muy particular, muy estimulante de las relaciones humanas. Por eso le fascinaron siempre aquellos relatos que no incurrían en rebuscados conflictos clasistas, aunque esto no lo convertía en ingenuo. Después de todo, él mismo se definió, con la tercera persona, como "un judío-norteamericano que fue influenciado por las ideas de Marx, el comunismo, el trotskismo, y que quiso confiar desesperadamente en que la lucha por la política revolucionaria y los más altos estándares literarios eran una y la misma batalla (pero a quien con los años le ha sido cada vez más problemático sostener esa convicción)".

No sólo se ocupó de la literatura norteamericana sino que la reinventó, derribando las varas con que se la medía y sus muchos sistemas de seguridad. Durante el lapso de unos cuarenta años, escribió sobre casi todos los escritores norteamericanos ineludibles del siglo XX, y publicó, en el mismo período, más de veinte libros, poemas y ensayos breves. Enseñó en muchísimas universidades (en Princeton, Harvard, Columbia, Indiana, Wisconsin, Vermont, Sussex, en París, Roma, Bolonia y Atenas), aunque nunca dejó de lado el ánimo que lo caracterizaba, eminentemente confrontacional. Para escándalo de la academia se presentaba en cuanto programa televisivo lo invitaran y a veces no sacrificaba el rigor en aras de la provocación.

Fue un radical en el sentido más lato del término, de los que hablan con las imágenes de la muerte y la supervivencia. De su oficio de crítico literario sentenció: "Admito que tengo escasa tolerancia por la crónica mesurada y los análisis templados, y es parte, creo, de mi propia naturaleza. Anhelo la voz elevada, el grito de odio, el llanto de amor". Pero también hizo los comentarios más dolorosos al estereotipo del escritor judío, cuando éste adquirió preeminencia, "se volvió una comodidad mercantil" y redujo el mundo a los conflictos entre madres dominantes, kniches e hijos homofóbicos y pelotudos. De las acusaciones ni siquiera se excluyó él mismo y el filojudaísmo complaciente a la Updike (nunca a la Bellow) lo consternó en 1965, aunque en 1991 la consternación continuaba intacta.

Portavoz de los años bobos, de la contracultura juvenil y sus dicotomías fáciles (con sus parámetros de gusto y opinión respetables), es delicioso todo lo que dijo del *freak*, que es desviación o diferencia de la norma burguesa. Sin embargo, nunca hizo gala de una sofisticada inmoralidad. Tampoco se resistió a la ficción y su interés desconcertaba por los focos dispares a los que atendía, de Joyce a Gary Cooper pasando por Lee Marvin. Detestó, por supuesto, la cultura alta y en particular el modernismo, que no obstante tan bien explicó tanto a él como a otros intelectuales de Nueva York. Algunos otros títulos de sus obras fueron *El fin de la inocencia: Ensayos sobre cultura y política* (1955), *Esperando el final: La escena literaria norteamericana, de Hemingway a Baldwin* (1964), *El último judío en América* (1966), *El retorno del piel-roja* (1968), *Freaks: mitos e imágenes del yo profundo* (1978) y *La tiranía de los normal* (1996).

De origen ruso-hebraico, Leslie Aaron Fiedler nació el 8 de marzo de 1917 en Nueva Jersey. Su casamiento en 1973 con Margaret Ann Shipley terminó en divorcio pero reincidió en 1973, aunque esta vez con otra mujer. Tuvo tres hijos y dos hijas. Murió el 29 de enero pasado. Padecía Parkinson y un cáncer en la próstata, esa glándula sexual tan desatendida.

EL EXTRANJERO

A BOX OF MATCHES
NICHOLSON BAKER

Random House
Nueva York, 2003
178 págs.

Nicholson Baker (Nueva York, 1957) es uno de esos contados escritores norteamericanos que parecen haber surgido de la nada, que no se parecen a casi nadie, que plantan su obra fuera de toda tradición y que empiezan y terminan en sí mismos. Más fácil de relacionar con la cultura europea que con el *Made in USA* –lo mismo ocurre con Steven Millhauser, otro investigador de la mecánica de la Creación y de las criaturas–, se podría decir que Baker es un clásico modernista o un modernista clásico.

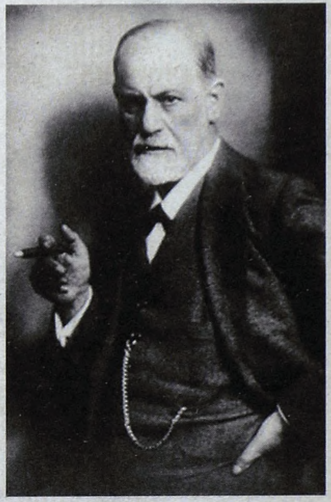
Baker comenzó a construir su obra con dos libros brevísimos y difíciles de clasificar. *La entreplanta* (1988) y *Temperatura ambiente* (1990) no eran exactamente novelas, pero tampoco eran ensayos y parecían flirtear, de manera novedosa, con métodos empleados por Sterne, Nabokov y Beckett, Gaddis, Perec y –ya que estamos y tal vez por encima de ellos– Andy Warhol. El primero de los dos –apoyándose en un exhaustivo andamiaje de notas al pie, gracia que tiempo después adoptó David Foster Wallace, tal vez su discípulo más evidente junto al primer Richard Powers y al actual Dave Eggers– narraba con obsesión microscópica y telescópica al mismo tiempo lo poco y lo mucho que ocurre durante la hora del almuerzo de un oficinista buscando cordones para sus zapatos y elevando toda esta empresa a la categoría de odisea homeriana. El segundo llevaba el procedimiento todavía más lejos a la hora de la inmovilidad absoluta: 116 páginas para contar cada uno de los veinte minutos en los que el "héroe" le da la mamadera a su hijita.

Vox (1982) y *La fermata* (1994) elevaron a Baker a la categoría de *best-seller* del porno-pensante, convirtiéndolo acaso en el autor ideal para los tiempos sátiros y satíricos de Clinton: una conversación telefónica *hot* y la variación X de un episodio de *Dimensión desconocida*, donde el protagonista descubre el poder para petrificar el tiempo y tomar a las mujeres-estatuas por asalto (entre las que se cuenta la escritora Anne Rice, no está de más mencionarlo).

Brusco giro de timón y en 1998 llegó *La interminable historia de Nory*. Novela con nena que nada tiene que ver con Harry Potter y que consigue un atendible milagro al elegir no reflexionar sobre la infancia para revelarnos, en cambio, algo mucho más apasionante y secreto: cómo reflexiona la infancia.

Por el camino, tres libros de no-ficción tan atípicos como sus ficciones: *U & I* (1991) ►

PERDÓNALOS SEÑOR, NO SABEN LO QUE HACEN



POR QUÉ FREUD ESTABA EQUIVOCADO
RICHARD WEBSTER

trad. Alberto Calvo
Destino
Barcelona, 2002
580 págs.

POR JORGE PINEDO

Acodado sobre la borda del transatlántico, Sigmund Freud, ilusionado sobre el futuro inmediato del psicoanálisis, habría espetado a sus acompañantes (según la leyenda que lanzó al mundo Lacan): "Les traemos la peste". La Estatua de la Libertad alza su flama en el puerto de Nueva York y el viento lleva las palabras del inventor de la ciencia de lo inconsciente de regreso hacia Europa. Porque Freud estaba equivocado en su anhelo por subvertir la razón omnímoda sostenida en esa fugacidad conocida como conciencia. Los norteamericanos habrían de hacer del descentramiento freudiano una teoría adaptativa, un reduccionismo organicista, un mecanicismo manipulable; luego, una estrategia de mercadotecnia.

Tamaña equivocación es documentada a lo largo de medio millar de páginas en las que Richard Webster procura demostrar cómo el psicoanálisis constituye la más extendida farsa del siglo XX, "que la enfermedad que los primeros pacientes de Freud sufrían, en realidad, no existió", sino que fue inducida a expensas del "complejo mesiánico" de su fundador, proclive además a errar simples diagnósticos de epilepsia o síntomas secundarios de tuberculosis. Acuciado por la ausencia de contrastaciones empíricas, el autor de *Por qué Freud estaba equivocado* propugna, en reemplazo del equívoco arte de la interpretación, una "teoría realmente científica de la naturaleza humana sobre las bases que Darwin sentó a fines del siglo XIX", sin recurrir a las matemáticas ni a la magia, a condición "de que evitemos el mentalismo y adoptemos una epistemología sinceramente biológica".

Webster demora cuatrocientas páginas en perfilar su tesis, dado que se obliga previamente a puntualizar cómo Freud se encuadra en una serie que comprende, además, a Platón, Tomás de Aquino, Marx, Lévi-Strauss, Marcuse, Sartre, Melanie Klein, Lacan (claro), entre otros pensadores sumidos en "doctrinas globalizantes" en las que "las evidencias empíricas han sido ignoradas o eclipsadas". En su retorno al endoevolucionismo de cabotaje, Webster se remite al autor de *El origen de las especies* (1856) a pesar de que el respeto del mismo "por las pruebas y los argumentos sólidos no eran un rasgo característico de sus escritos, que adoptaban un carácter imprudente y exiguamente científico".

Libro que hará las delicias del matemático Mario Bunge, del metodólogo Gregorio Klimovsky, en particular de los conductistas, en general de la psicología cognitiva y en especial de la antropología social académica, *Por qué Freud estaba equivocado* abreva en las más positivistas fuentes del biologismo estadounidense dedicado a la divulgación masiva: Frank Cioffi, Elizabeth Thornton, H. Israëls y M. Schatzman. En su afán por desarrollar una "auditoría externa del movimiento psicoanalítico", Webster explica el éxito mediático de Freud en que éste fundó "su propio banco privado" en el que "por enormes que fueran las cantidades de sus cheques hipotéticos, el banco garantizaría siempre la existencia de fondos, acuñando de ser necesario su propia moneda". Apropiada metáfora del sistema de pensamiento norteamericano, este profesor de Literatura de la reputada Universidad de East Anglia encauza los valores morales de su medio al destacar que la teoría de la sexualidad infantil se basa "por completo en una pseudociencia, elaborada con una lógica rebuscada". Advierte, por ello, que hoy como ayer, "cualquier padre dispuesto a pagar una terapia" a suinocente hija corre el riesgo de erogar ingentes sumas "para que lo acusen de pervertido sexual".

PAQUETERÍAS

DE RERUM NATURA

Desde que el sistema educativo argentino abandonó la enseñanza sistemática del latín, muchas cosas se perdieron, en particular la relación de las culturas modernas con la antigüedad clásica. Por suerte, surge ahora una iniciativa privada que tal vez permita revertir la ignorancia de las jóvenes generaciones en lo que a *latinajos* se refiere (aclaremos, de paso, que *De Rerum Natura* es el título de uno de los más bellos libros de la antigüedad clásica, obra de Lucrecio, y quiere decir *Sobre la naturaleza de las cosas*).

El Círculo de Mesala presenta en el Cabaret Voltaire (Bolívar 673, Buenos Aires) ¡charlas de poesía antigua!, según el siguiente programa: "Dime cómo hablas y te diré quién eres: Catulo y el léxico de género" y "Sexo, mentiras y poesía: pacto y fidelidad en las elegías de Ovidio". Habrá, además, un taller anual de mitología grecorromana organizado en módulos bimestrales (a partir del viernes 7, todas las semanas de 17 a 19 o de 19.30 a 21.30). También se anuncian cursos de poesía latina y de lengua y cultura latinas. Las charlas, cursos y seminarios son arancelados. Los programas pueden consultarse en www.elcabaretvoltaire.com.ar. Informes e inscripción en leonoreleonora@hotmail.com o al 4781-4753. *Felix qui potui rerum cognoscere causas* ("Feliz el que puede conocer las causas de los hechos").









OTRO PENSAR ES POSIBLE

CONMEMORANDO A MARTIN HEIDEGGER
ROGELIO FERNÁNDEZ COUTO (COMP.)

Letra Viva
Buenos Aires, 2002.
568 págs.

POR DIEGO BENTIVEGNA

Desde hace algunos años, el Centro Psicoanalítico Argentino viene publicando, en un contexto de desmantelamiento de la industria editorial local, algunos libros que se cuentan entre los aportes más contundentes al campo de los estudios filosóficos en nuestro país, como las *Lecciones sobre Hegel* de Heidegger o la edición bilingüe del *Discurso sobre la teología natural de los chinos* de Leibniz. En el caso del libro que nos ocupa, quizá como anticipo de la prometida edición de los fragmentos filosóficos, se compilan una serie de textos publicados entre 1997 y 2000 en el dossier dedicado al autor de *Ser y Tiempo* por la revista *Imago Agenda*.

Además de unos pocas cartas e inéditos de Heidegger, de algunas fotografías y de entrevistas a personajes más o menos ligados al filósofo (su hijo Hermann, Marcuse, Steiner, Hugo Mujica), la mayor parte del voluminoso libro está ocupado por artículos y ponencias de autores argentinos –en general, procedentes del campo del psicoanálisis– articulados en cuatro secciones: "Filosofía", "Psicoanálisis", "Poesía" y "Biografía y silencio".

La primera sección está dedicada a textos de Heidegger difícilmente asequibles, como los fragmentos inéditos del '74 y '75 sobre el Ser (*Sein*); "La falta de nombres sagrados", donde Heidegger aborda por última vez una de sus obsesiones poéticas (Hölderlin), y "La voz del camino", un breve texto de 1949 publicado originariamente en un homenaje a la ciudad natal del filósofo, Messkirch, en el sudoeste de Alemania, la región de la facultad teológica de Tubinga y de la gran tríada romántica Hölderlin– Schelling-Hegel, que Heidegger, profesor durante casi toda su vida en Friburgo de Brisgovia, abandonará raramente.

Entre los aportes nacionales, además de escritos de autores que forman parte de la historia de la recepción de Heidegger en la Argentina (como Carlos Astrada y Raúl Sciarretta), merecen destacarse los de Nora Trosman, especialmente "París era una fiesta y Munich, también", donde se propone una lectura de las relaciones entre Heidegger y Lacan a partir de una común experiencia postatómica que habría sido la condición de posibilidad de la radicalización de un pensamiento centrado en la finitud del ser, o "Lacan lector de Heidegger", donde se revisan las referencias al pensador de Friburgo a lo largo de los seminarios lacanianos, algunos de ellos inéditos, que constituye de por sí una antología sumaria y altamente productiva del pensamiento del psicoanalista francés.

Tema recurrente en las distintas secciones del libro –que con justicia no podría dejar de plantearse toda lectura de Heidegger– es el de la relación entre el filósofo alemán y el nazismo, cuyo punto de inflexión es el famosísimo discurso de asunción al rectorado en Friburgo en 1933: "La autoafirmación de la universidad alemana". Pronunciado en el contexto de la euforia nacionalsocialista por el acceso de Hitler al cargo de Canciller del Reich ("Queremos ser nosotros mismos. Pues la fuerza joven y reciente del pueblo, que ya está pasando sobre nosotros, ya ha decidido"), el discurso abre un período de diez meses durante el cual Heidegger ejerció un cargo de alta responsabilidad y durante el que se tomaron medidas que condujeron a la expulsión de profesores judíos y comunistas. Alrededor del *affaire* giran gran parte de las entrevistas y cartas que confluyen en el libro, como el famoso reportaje televisivo de 1969 "La ciencia no piensa" o las dos cartas públicas en las que Herbert Marcuse –graduado con una tesis sobre Hegel dirigida por Heidegger– exige una palabra de arrepentimiento a su antiguo profesor.

Quizá habría sido útil que la generosa antología –que aloja aportes no siempre novedosos y lúcidos– diera espacio a algunos fragmentos de textos centrales para pensar la cuestión política en Heidegger, como *La fiction du politique* de Philippe Lacoue-Labarthe, *Homo Sacer* o *L'aperto* de Giorgio Agamben o *Normas para el parque humano* de Peter Sloterdijk, más allá de la polémica más bien débil que se mantiene con este último (y con Negri) en el prólogo, y de las menciones un poco al pasar que se hacen de los primeros.

Ello permitiría, de acuerdo con la voluntad expresada por los responsables del volumen, abrir nuevos caminos hacia el Otro pensar, aun cuando ello implique el riesgo de no saber ni cuándo, ni cómo, ni hacia dónde volver. Y de no encontrar tampoco ningún claro en el bosque.

EL EXTRANJERO

examinaba a fondo la casi patológica relación entre Baker y su ídolo John Updike; *The Size of Thoughts* (1996) se dedicaba, entre muchas otras cuestiones, a desentrañar el significado secreto de la palabra "trastos" a lo largo de 148 páginas; y *Double Fold* (2001, ganadora del Book Critics Circle Award) narraba con pasión casi paranoide la quijotesca cruzada de Baker contra las bibliotecas norteamericanas empeñadas en "hacer espacio" reduciendo publicaciones originales a microfilms para después quemarlas.
El recién aparecido *A Box of Matches* –sólo en apariencia– devuelve a Baker al principio de su camino. Otra vez, la autopsia del tiempo a través del cuento y recuento de una serie de madrugadas en las que el narrador –Emmett, un editor de textos médicos que no vacila a la hora de definirse como "un monstruo de exactitud"– se levanta antes que su familia, enciende el fuego con sucesivos fósforos de madera, se sienta a mirar el fuego. Y piensa.
Lo que piensa Emmett es mucho y nada –como en *La entreplanta* y *Temperatura ambiente*, Baker registra aquí sonidos mínimos, objetos casi invisibles por su función rutinaria– hasta que, descubrimos, lo que en realidad piensa Emmett es poco y es algo: Emmett piensa en la mortalidad como valor absoluto. Emmett –entre idas y vueltas– insiste en pensar cadáveres, funerales, situaciones que tienen lugar sobre la mesa del forense y, con una sonrisa cada vez más melancólica, en la eficiencia de las fantasías suicidas para conciliar el sueño. Así, mientras las primeras investigaciones de Baker eran sobre el mundo que nos rodea, *A Box of Matches* es una investigación sobre la vida a la que ese mundo rodea, convirtiéndolo en el libro más oscuro del por lo general optimista y luminoso Baker.
La caja de fósforos de Emmet tiene 33 fósforos y *A Box of Matches* –que traducirá y editará Alfaguara, como ya lo hizo con buena parte de la obra de Baker– consta de 33 breves e inmensos capítulos. Treinta y tres crepusculares amaneceres en los que entra el mundo entero, una vida completa, y la posibilidad cada vez más próxima, cierta e inevitable del final de todo.
Las últimas palabras del libro, "I was done", que equivalen tanto a "Había terminado" como a "Estaba acabado", nos alcanzan como una de esas corrientes de aire gélido colándose por una puerta entreabierta, haciéndonos pensar que ahora que a Emmett se le acabaron los fósforos para encender, lo más probable es que, tal vez, seguro, empiece a buscar cosas para apagar. Y que es una suerte el no estar allí para verlo y leerlo.

RODRIGO FRESÁN

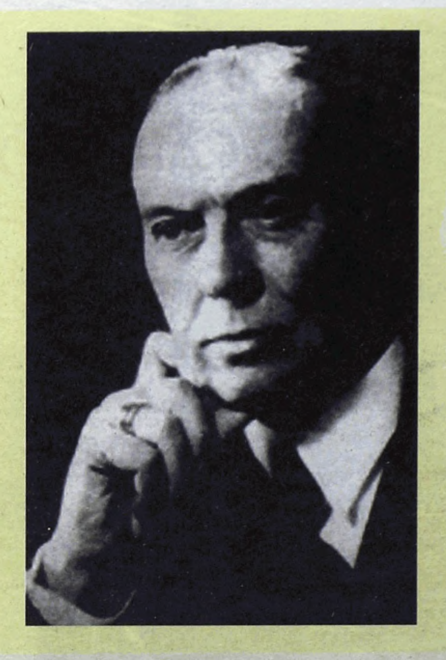
NOTICIAS DEL MUNDO

FILOSOFÍA DEL CINE El Centro de Teoría de la Imagen y La Nave de los Sueños organizan el Seminario "Historia y Teoría Filosófica del Cine Argentino" todos los jueves de febrero a las 20.30. Se proyectarán las películas *Las tierras blancas* de Hugo del Carril (1958/59, 78'), *La muerte camina en la lluvia* de Carlos Hugo Christensen (1948, 90'), *La mano en la trampa* de Leopoldo Torre Nilsson (1960, 91') e *Invasión* de Hugo Santiago (1969, 100', con guión original de Borges y Bioy Casares), con presentación y comentarios de Ricardo Parodi. La entrada a cada clase/proyección es de $ 4. El seminario continuará en marzo en la sede de La Nave de los Sueños, Moreno 1379, 2º Piso, Capital Federal (tel.: 4383-9834).

¿DÓNDE HAY UN NIETZSCHE? Un ejemplar de la lección inaugural del filósofo Friederich Nietzsche como catedrático de filosofía clásica en la Universidad de Basilea fue rematado por 19 mil euros en la Feria del Libro Viejo de Stuttgart. La conferencia, pronunciada en mayo de 1869 y de cuyo texto sólo se imprimieron originalmente 30 ejemplares, tiene como título *Homero y la filología clásica*.

ARQUEOLOGÍA

EL RANCHO COMO "READY-MADE"



Robert Lehmann-Nitsche, antropólogo, folklorista, astrónomo, vivió en La Plata entre 1897 y 1930. Sus investigaciones de campo fundaron los estudios sobre la cultura de los aborígenes y los gauchos en el Río de la Plata. En *La ramada / La leyenda de Santos Vega*, recientemente reeditado por la Secretaría de Cultura de la Nación (Catálogos, 2002), plantea una teoría completa de las identidades posnacionales.

POR RAÚL ANTELO

Merece todos los elogios la idea de la Secretaría de Cultura de la Nación de rescatar las ideas de Robert Lehmann-Nitsche (1872-1938). Pero no por los motivos apuntados en el prefacio de *La ramada / La leyenda de Santos Vega*. Dice allí Rubén Stella que la memoria y el olvido son dos fuerzas antagónicas en la cultura latinoamericana, y que el olvido, o sea el Mal, siempre amenaza la pureza del recuerdo. La tesis de Stella, razonada a partir de una teoría del Estado patrimonial como exclusivo agente definitorio de los bienes simbólicos, defiende la memoria como un Bien cultural cuantificable. En suma, el secretario nos presenta una concepción material-psicológica de la cultura. No parece, sin embargo, ser ésa la versión más coherente para tiempos que declinan.

Pero, además de inconveniente, esa explicación tampoco es verdadera. La memoria es la otra cara del olvido. No hay memoria sin olvido. Y es imposible enunciar el olvido sin remitirnos a la memoria, lo cual funciona, además, como eficaz antídoto contra el Todo omnipotente. Al contrario, diríamos que él Todo (la Nación, la Revolución) queda preservado si entendemos que la historia es, metafísicamente, un juego de oposiciones entre el Bien y el Mal.

Lo sabemos después de Freud o de Nietzsche: la memoria es desmemoria. Es poder resignificar y recordar desde otro lugar justamente para podernos dar un futuro. Y sin volver a los maestros de la sospecha, podemos leer esa misma idea en las conclusiones del estudio de Lehmann-Nitsche sobre la "enramada".

En efecto, tras realizar un barrido arqueológico de filología positivista para demostrar que el tinglado de ramas que protege al fogón es el núcleo mismo de la sociabilidad gaucha, el director del Museo de La Plata no puede dejar de observar que no se atribuye valor en la esfera de la cultura por la búsqueda de un origen remoto o primordial. "Recién por vía comparativa –argumenta– es posible reconstruir el pasado." Es decir que la ramada es una supervivencia prehistórica de culturas europeas mediterráneas, pero es también, simultáneamente, una construcción rústica colonial que no corresponde a su objeto originario, la cosecha de ramas y follajes. *La ramada* plantea así un marco post-histórico, que es originario porque no podría ser más primitivo.

No es fortuito notar que esto lo escribe Lehmann-Nitsche en "La Plata, Semana Santa de 1919", es decir, dos meses después de otra semana, la trágica, que había sido a su modo el fin de la República liberal y el umbral de una irreverente cultura de masas.

Es por lo tanto a través de la vía comparativa que podemos hoy reconstruir la memoria (de masas) de Lehmann-Nitsche. Su estudio sobre el *Santos Vega* (1916) se arma, en efecto, contra la lectura de Carlos Octavio Bunge. Donde Bunge lee la fábula en clave de génesis mítica (Santos Vega es Adán y la serpiente del saber se esconde en las ramas del árbol que se inflama), Lehmann-Nitsche ve un ciclo fáustico que podríamos interpretar como post-nacionalista. *Santos Vega* sería así una ficción de culpa y expiación en que el exceso cometido consistiría en confundir la parte con el todo. Sentirse Todo, enunciar la Nación, tal es la falla del payador. "Orgulloso de sus triunfos que debía a otro poder y enceguecido por sus victorias –sintetiza Lehmann-Nitsche–, empezó a desafiar a los poderes del otro mundo, ya que en éste no había nadie que pudiera igualarlo", y es esa jactancia lo que precipita el desenlace trágico.

OTRAS VOCES, OTROS ÁMBITOS

Al mismo tiempo que Lehmann-Nitsche escribía ese ensayo, otro europeo, Anton Giulio Bragaglia, visitaba Buenos Aires. Bragaglia era uno de los teóricos experimentales más osados del futurismo italiano. Había creado, en Roma, el Teatro de los Independientes, donde montó piezas del teatro surrealista y dadá, al tiempo que ensayaba posibilidades de inconsciente óptico con sus fotodinámicas, instantáneasobtenidas con el brazo en movimiento y el dedo fijo en el obturador. Comprendió que la mirada ya no podía ser fija. El ojo empezaba a fluir en deriva.

Esa captación fluctuante, para no decir fantasmática, le permite a Bragaglia ver en el circo criollo, ese circo que dramatiza las historias de Santos Vega o de Moreira, algo más que un fermento exótico para dramas contemporáneos. Ve en él un lenguaje idéntico al de Max Reinhardt y su Grosses Circus Schauspielhauss. Es decir, un teatro de masas de fondo político-alegórico que usa todos los elementos a su alcance (los caballos en escena, por ejemplo) como formas de "crear un género". En su libro *Sottopalco* llega entonces a preguntarse, a la manera de un Brecht o de un Benjamin: "Pero, ¿qué es todo eso sino cine *avant la lettre*?".

Digamos, sin embargo, que si las reflexiones de Lehmann-Nitsche se cargan de sentidos nuevos y nuestros en contrapunto con las de Bragaglia, hay otro europeo que también visita el país por aquellos años y penetra además en sus enigmas culturales a través del etnógrafo alemán. Me refiero a Marcel Duchamp.

Acompañando a la millonaria americana Katherine Dreier, animadora de la vanguardista Société Anonyme de Nueva York, Duchamp constata, en acto, en sus frecuentes tertulias con Lehmann-Nitsche, ciertas nociones que él mismo estaba en proceso de teorizar. Por ejemplo, la noción del arte como enigma.

Recordemos que, en pleno año del Centenario, Lehmann-Nitsche había recogido algunas *Adivianzas rioplatenses*, dedicadas a los argentinos del año 2010, cuando los medios de comunicación de masas ya hubiesen completado la tarea anestésica del olvido. Las más escatológicas y pornográficas, sin embargo, las editará, en Leipzig y en 1923, bajo el seudónimo de Víctor Borde. En esos *Textos eróticos del Río de la Plata*, Lehmann-Nitsche lee, por ejemplo, en baños públicos de la Capital, S.P.Q.R., que se decodifica, al derecho, no como las iniciales del Senado romano sino como una payada o provocación prostibularia: "Señoras putas, queremos rábanos". Y al revés, R.Q.P.S.: "Rábanos queremos, putas seremos". No nos olvidemos, porque eso también forma parte de la memoria argentina, que poco después, ya en París, Duchamp tomaría una reproducción de la Gioconda, le agregaría un bigote y la titularía L.H.O.O.Q., sigla que al ser rápidamente leída en francés suena como *elle a chaud au cul*. Es decir, el arte arde en los bordes. Es la lección que de los baños públicos porteños extrae Rose Selavy (el seudónimo travesti de Duchamp), a través de la mediación de Víctor Borde.

En ese período en que dialoga con Lehmann-Nitsche, Duchamp está trabajando sobre la idea del *ready-made*, el objeto ya fabricado, libre de intención estética, del que el artista se apropia para redefinir los límites del arte. Leyendo, pues, *La ramada* a partir de Duchamp y de esa payada franco-alemana en el Río de la Plata, ¿no es eso casualmente lo que Lehmann-Nitsche nos propone en su lectura de la ramada?

Mediante su estrategia *ready-made*, Lehmann-Nitsche ha transmutado lo individual en colectivo por efecto de una decisión pública, cultural y compartida. No hay para el antropólogo en esa construcción cualquier valor funcional o estructural. Hay apenas resignificación simbólica. La enramada es un *ready-made*, una construcción europea de la cual el gaucho se apodera para mejor traducir su sociabilidad americana y conversadora. O poniéndolo al contrario: el dialoguismo cultural latinoamericano no es sino un *ready-made* que reconcilia al artista con la política. Extremando esa hipótesis, diríamos que los herederos de Lehmann-Nitsche son Aira o Lamborghini.

Así como los *ready-mades* de Duchamp no coinciden con la idea convencional que nos hacemos acerca del arte, la lectura de Lehmann-Nitsche tampoco coincide con la búsqueda de un étimon positivo y factual. Es ya, asumidamente, una reconstrucción ficcional. En ese sentido, se puede hablar de él como de un marco de la moderna cultura argentina. Pero un marco que enmoldura un vacío, un vacío de materia.

De lo que se trata, entonces, es de reivindicar a Lehmann-Nitsche no a partir de un Todo nacional y sí de su busca ficcional de la verdad, entendida como una fulguración, como una luz que momentáneamente ilumina nuestra memoria de lo pasado.

Lehmann-Nitsche llegó a la Argentina en 1897 y vivió aquí hasta 1930. Su biblioteca se dispersó y buena parte de sus manuscritos y folletos, que el Estado argentino desdeñó por juzgarlos irrelevantes, en función de sus intereses bajos, están perfectamente conservados en las bellas instalaciones del Instituto Iberoamericano de Berlín. ⌂

> Se puede hablar de Lehmann-Nitsche como de un marco de la moderna cultura argentina. Pero un marco que enmoldura un vacío, un vacío de materia. De lo que se trata, entonces, es de reivindicarlo no a partir de un Todo nacional y sí de su búsqueda ficcional de la verdad, entendida como una fulguración, como una luz que momentáneamente ilumina nuestra memoria de lo pasado.